SUL RITRATTO
DI LEONE X.

DIPINTO

DA RAFFAELLO DI URBINO

E SULLA COPIA

DI ANDREA DEL SARTO.

NAPOLI,
DALLA STAMPERIA REALE
1841.

Ritratto del Papa Leone X. — *Quadro in tavola dipinto ad olio alto palmi* 6 $\frac{4}{100}$ *metri* 1 $\frac{191}{1000}$, *largo palmi* 4 $\frac{18}{100}$ *metri* 1 $\frac{208}{1000}$.

L'anno 1517 nel quale fu terminata l'ultima sala del Vaticano i cui soggetti porsero occasione a Raffaello *di riprodurre l'immagine di* Leone X *fu pure l'anno in cui egli dipinse il celebre ritratto di questo papa, sedente fra il cardinale* Giulio de' Medici, *ed il cardinale* de' Rossi. *Quest'opera che forse nel suo genere fu il capo lavoro dell'*Urbinate, *e va innanzi a tutti i ritratti, provocò la iperbole che in ogni tempo venne in ajuto delle descrizioni quando non fu dato al discorso di esprimere la perfezione e la bellezza delle opere del pennello. Poichè è fama che la illusione di quel ritratto quando era fresco tale si fosse che il cardinale* Pesia Datario *ingannato, s'inginocchiò in atto di presentare ad esso alcune bolle da segnare.*

Così il sig. *Quatremere* nel suo famigerato libro sulle opere di *Raffaello*, e proseguendo dice.

*

Pure in quella iperbole vi è qualche cosa di vero. Egli è impossibile guardare il ritratto di Leone X *quantunque siano trascorsi tre secoli a indebolire i suoi colori, senza esser colpito dal prestigio che lo circonda; e questa specie di potenza irresistibile del genio fu massimamente spiegata dall'artista nel carattere della testa del papa profondamente pensante, e nella nobile semplicità della sua attitudine.*

In altro modo il Vasari, *trattenendosi ad encomiare gli accessori, e a descrivere con vivezza il libro, il campanello di argento, le dorature, la seta ed il velluto del quadro senza parlare delle carnagioni e de' volti giunge a far concepire quanto esser debba l'eccellenza di queste cose più importanti per corrispondere al pregio de' lodati accessori.*

Con tali ed altri consimili ingegnosi concetti il sig. *Quatremere* sviluppa e comunica nell'animo de' suoi lettori l'alta idea che egli aveva del meraviglioso dipinto, rispetto al quale dopo aver riferito in succinto quanto narra il *Vasari* dice. *L'originale di questo ritratto è in Firenze; e molte copie ne furono fatte in diversi tempi delle quali*

per altro la più rinomata è quella di Andrea del Sarto, *e non debbo tacere che da alcuni rispettabili intelligenti napoletani si pretende che il Museo Borbonico possegga l' originale di* Raffaello, *e non la indicata copia di* Andrea, *ma non vi à bisogno di dimostrazione per conoscere la erroneità di tale pretesa.*

Allorchè meditai sulla descrizione che imprendo ad esporre mi parve non poterla meglio incominciare che con i trascritti periodi, sì perchè effettivamente essi preparano l'animo a contemplare come conviensi quella sublime produzione dell'arte imitatrice, e sì perchè la opinione del loro autore in quanto alla originalità del quadro è quella pure di quasi tutti gli scrittori che trattarono di tal soggetto. Ma come ognuno su di ciò altro non fa che ripetere i racconti del *Vasari*, stimo essere indispensabile riportare le precise parole di quel celebre storico de' pittori affinchè il lettore possa giudicare col proprio intendimento di taluni luoghi delle vite che egli pubblicò di *Raffaello*, e di *Andrea*, i quali restarono fin' ora inosservati o non considerati con la debita accuratezza.

Udiamo ora *Giorgio Vasari.* Egli dice;

Fece in Roma un quadro di buona grandezza nel quale ritrasse papa Leone , *il cardinale* Giulio de' Medici *ed il cardinale* de' Rossi, *in cui si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo, il domasco addosso a quel papa che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contraffatti sì, che non colori, ma oro e seta paiono; vi è un libro di carta pecora miniata, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato che non si può dire quanto è bello. Ma fra le altre cose vi è una palla della seggiola brunita, e d'oro nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa, ed il rigirare delle stanze, e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credesi pure e sicuramente che maestro nessuno di questo meglio non faccia, nè abbia a fare; la quale opera fu cagione che il papa di premio grande la rimunerò: e questo quadro si trova ancora in Fiorenza nella guardaroba del duca.*

E nella vita di *Andrea del Sarto* così narra.

Federigo *il duca di Mantova nel passare per Fiorenza quando andò a fare riverenza a* Clemente VII *vide sopra una porta in casa* Medici *quel ritratto di papa* Leone *in mezzo al cardinale* Giulio de' Medici *e al cardinale* de' Rossi, *che già fece l' eccellentissimo* Raffaello da Urbino; *perchè piacendogli straordinariamente, pensò come quello che si dilettava di cosiffatte pitture eccellenti, farlo suo, e così quando gli parve tempo, essendo in Roma lo chiese in dono a papa* Clemente, *che gliene fece grazia cortesemente; onde fu ordinato in Fiorenza a* Ottaviano de' Medici, *sotto la cui cura e governo erano* Ippolito *ed* Alessandro, *che, incassatolo, lo facesse portare a Mantova. La quale cosa dispiacendo molto al magnifico* Ottaviano *che non avrebbe voluto privar Fiorenza di una siffatta pittura, si maravigliò che il papa l' avesse corsa così a un tratto: pure rispose che non mancherebbe di servire il duca, ma che essendo l' ornamento cattivo ne faceva fare un nuovo, il quale come fusse messo d' oro manderebbe sicurissimamente il quadro a Mantova. E ciò fatto* M. Ottaviano *per salvare come si dice la capra e i cavoli, mandò per* An-

drea *e gli disse come il fatto stava, e che a ciò non era altro rimedio che contraffare quello con ogni diligenza, e mandandone un simile al duca, ritenere, ma nascosamente, quello di mano di* Raffaello. *Avendo dunque promesso* Andrea *di fare quanto sapeva e poteva, fatto fare un quadro simile di grandezza, ed in tutte le parti, lo lavorò in casa di* M. Ottaviano *segretamente, e vi si affaticò di maniera che esso* M. Ottaviano, *intendentissimo delle cose dell'arte, quando fu finito non conosceva l'uno dall'altro, nè il proprio e vero dal simile, avendo massimamente* Andrea *contraffatto insino alle macchie del succido, come era il vero appunto. E così, nascosto che ebbero quello di* Raffaello, *mandarono quello di mano d'*Andrea *in un ornamento simile a Mantova; di che il duca restò soddisfattissimo, avendoglielo massimamente lodato senza essersi avveduto della cosa* Giulio Romano *pittore e discepolo di* Raffaello: *il quale* Giulio *si sarebbe stato sempre in quella opinione e l'avrebbe creduto di mano di* Raffaello; *ma capitando a Mantova* Giorgio Vasari, *il quale essendo fanciullo e creatura di* M. Ottaviano, *avea veduto* Andrea *lavo-*

rare quel quadro, scoperse la cosa; perchè facendo il detto Giulio *molte carezze al* Vasari, *e mostrandogli, dopo molte anticaglie e pitture, quel quadro di* Raffaello, *come la miglior cosa che vi fusse, disse* Giorgio, *l'opera è bellissima ma non è altrimenti di mano di* Raffaello. *Come no, disse* Giulio, *non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su? Voi ve li siete dimenticati, soggiunse* Giorgio, *perchè questo è mano di* Andrea del Sarto, *e in pruova di ciò eccovi un segno (e glielo mostrò che fu fatto in Fiorenza perchè quando erano insieme si scambiavano). Ciò udito fece rivoltar* Giulio *il quadro e visto il contrassegno si strinse nelle spalle dicendo queste parole: Io non lo stimo meno che se fusse di mano di* Raffaello, *anzi molto più, perchè è cosa fuori di natura che un uomo eccellente imiti sì bene la maniera di un altro, e la faccia così simile. E così fu col giudizio e consiglio di* M. Ottaviano *soddisfatto al duca, e non privata Fiorenza d'una sì degna opera; la quale essendogli poi donata dal duca* Alessandro *tenne molti anni appresso di se, e finalmente ne fece dono al duca* Cosimo *che l'ha in guardaroba con molte altre pitture famose.*

Dopo testimonianze sì chiare sarebbe stolta presunzione quella di colui che osasse pronunziare un giudizio contrario alla esposizione dello storico che fu testimone de' fatti, se come ognuno volentieri tributa omaggi di stima alle infinite cognizioni, ed alla somma perizia che egli ebbe nelle arti ed al suo bello stile, potesse sempre del pari aver confidenza nella veracità de' suoi racconti, ma dovendosi pur troppo in ciò dubitare, valga un tal dubbio a rendere ora lecito l'esame de' fatti narrati a confronto di talune particolarità del quadro.

Gli errori di cronologia, di nomi, di misure e di altre simili cose, che la critica moderna rinviene nelle scritture del *Vasari*, voglionsi attribuire generalmente alle occupazioni delle moltissime sue opere ed alla fidanza che ebbe nella propria memoria più che a difetto di coscienza, ma tal volta pure a vivezza di fantasia: e nel caso presente, poichè non mancano ragioni per dubitare del suo racconto, bisognerebbe vedere, prima di ogni altra cosa, se egli effettivamente credesse essere il quadro mostratoli in Mantova da *Giulio Romano* la copia del ritratto di papa *Leone* eseguita da *Andrea del Sarto*, o se tutta questa istoriella sia un volo iperbolico della sua fervida immaginazione; ma ciò

non potendosi dedurre che dall' esame de' fatti, fa duopo attendere che lo svolgimento delle delucidazioni dia contezza di tutto. Per la qual cosa dividerò il mio ragionamento in due parti--Storica l'una, Pittorica l'altra.

PARTE STORICA.

Clemente VII fece cortese dono al duca *Federigo* del ritratto di *Leon X* ed ordinò ad *Ottaviano* » *che fosse incassato il quadro e spedito a Mantova* ». E chi avrebbe ardito disobbedire ad un comando sì preciso del capo augusto della casa Medici severissimo qual egli era, e da tutti allora venerato e temuto? Sembra impossibile che osato l'abbia *Ottaviano* il quale altro non era che suo agente per gli affari di Toscana; dico pare impossibile, ancora perchè il magnifico *Ottaviano* è ricordato da suoi contemporanei come personaggio probo e prudente. Vero è che lo storico intende a giustificarlo dicendo *che spiacevali moltissimo di privar Fiorenza di un tanto meraviglioso quadro e che pareali avesse il papa corso troppo con quella sua generosità, e così pensò salvare la*

capra e i cavoli. Ma quel modo di salvare la capra e i cavoli era in sostanza una vera frode simile a quella di colui che facesse indorare una libbra di argento per soddisfare ad un ordine di pagare una libbra d' oro, cosa inconciliabile col carattere di *Ottaviano*: egli era in oltre uomo di stato e comprendeva bene rimembrando i disastri di fresco sofferti dalla sua famiglia il dominio della quale era allora mal fermo in Toscana, comprendeva dico quanto fosse preziosa l'amicizia del duca *Federigo* nell'effervescenza delle grandi contese di quell'epoca, e nelle offerte che si facevano ai principi italiani per la formazione delle *leghe*, sicchè non poteva nascere nel di lui animo l'indiscreto pensiero della *troppa generosità del papa*, e molto meno l'idea di menomare la cortesia del dono verso di un principe che tanto poteva coadiuvare le sue mire politiche. Oltre a che doveva *Ottaviano* temere che *Raffaello* desiderato e invitato allora da varie corti, passando per Mantova, avesse scoverto l'inganno; e se non egli qualcuno de' suoi Discepoli; come in fatti chiamato poi da *Federigo* medesimo *Giulio Romano* ciò poteva avvenire: sicchè questo solo sospetto avrebbe ritenuto dall' incorrere

in siffatta colpevole imprudenza, non che il saggio *Ottaviano*, ma l'uomo più audace e ribaldo.

Ed a proposito di *privar Fiorenza di un tanto meraviglioso quadro* spiace il vedere che lo storico circa trent' anni dopo censurando quella *troppa generosità di Clemente VII* divenisse immemore che i preziosi codici tratti da Costantinopoli e dalla Grecia con infinito dispendio di *Cosimo*, dispersi in un saccheggio della casa Medici; indi recuperati per cura de' monaci di S. Marco, e poi venduti, e trasportati in Roma, furono da quel pontefice restituiti a Firenze, e che con generosità le mille volte maggiore del dono di un quadro, egli mandato aveva in quella città *Michelangelo Bonarroti* ad erigere un magnifico edifizio degno di contenere i tesori della sapienza di Oriente la libreria Laurenziana.

Ma tornando al fatto, suppongasi pure che *Ottaviano* correndo imprudentemente fuori del suo costume, ordinata avesse la contraffazione del dipinto e la falsificazione dell' autentica che è dietro del quadro, come vedremo a suo luogo; il fatto non regge per altre ragioni: Messer *Giorgio* dice che Andrea del Sarto *promesse ad* Ottaviano *di ope-*

rare a tutta la sua possa per servirlo, e fatto fare un quadro di grandezza simile in ogni sua parte, si pose a dipingere. Or tenendo presente la imperiosa condizione del brevissimo tempo conceduto al pittore, cioè quanto abbisognar ne poteva per far la nuova cornice, non è credibile che egli spendesse un tempo ancora maggiore nella sola costruzione della tavola, la quale fu lavorata con tanta maestria e diligenza che dopo tre secoli non si scorge la minima alterazione nel suo legname, a malgrado della varietà de'climi nei quali fu traslocata: ed è ammirabile tuttavia il perfetto piano della sua levigatissima superficie per l'ottimo apparecchio che ebbe di gesso sottilmente grattato e ricoverto d'oro, le quali cose non mostrano affatto che vi fosse stata angustia di tempo nella esecuzione della copia (*).

Ma si domanderà qui per avventura quale necessità eravi dunque di far quella copia clandestinamente, quando era cosa onestissima il farla alla

(*) La ossatura della tavola del Real Museo mostra essere stata costruita in origine per la misura del quadro, non avendo tagli nè giunte nel suo legname come quelle che sono ridotte da altri quadri vecchi per guadagnare il tempo degli apparecchi.

scoverta, dovendo andar lungi di Firenze l'originale? La risposta, ove il fatto fosse vero, emergerebbe naturalmente dal considerare che non era lecito frapporre indugi al comando del papa, e che nel caso della copia palese l'addotta scusa di rifar la cornice avrebbe potuto sembrare un mendicato pretesto, come in fatti servì per adonestare il ritardo: ed è troppo nota l'austerità di *Clemente VII* per ammettere che *Ottaviano* si esponesse in tal modo a provocare il suo sdegno. In proposito poi di quel rinnovamento della cornice è da notarsi che tal pretesto fu cancellato poco appresso con un tratto di penna dallo storico medesimo, il quale dopo aver fatto dire da *Ottaviano* al papa *che essendo l'ornamento cattivo ne faceva fare uno nuovo il quale come fosse messo d'oro manderebbe il quadro sicurissimamente a Mantova* » poco dopo dimenticando ciò che aveva scritto soggiunse...... » *e così, nascosto che ebbero il quadro di* Raffaello *mandarono quello di mano di* Andrea *in un ornamento simile a Mantova.*

Il diligente esame che mi fu dato fare di questa tavola trasportata a tal'uopo al lume vivo di

un finestrone, mi scoprì ciò che invano ho poi ricercato di comprovare nelle memorie degli antichi scrittori intorno al metodo di dipingere ad olio sopra tavole preparate a fondo d'oro, tranne ciò che dice il *Vasari* di *Margaritone di Arezzo* il quale narra nella sua vita che fu il primo a introdurre in Italia il sistema de' pittori greci d'ingrossare cioè le ingessature per intagliare diademi in rilievo ed ornamenti simili i quali poi erano *imbruniti*, sicchè lucidissimi e belli comparivano. Ciò forse è soltanto riferibile agli ornamenti in rilievo, ma non abbisognano altre pruove quando veggiamo i fondi d'oro in tutte le tavole bisantine e nelle italiane ancora fino al *Ghirlandaio*, al *Mantegna*, ed al *Perugino*; ed in quanto all' *Urbinate*, poichè il fatto è visibilmente dimostrato dalla tavola in esame, sarebbe superflua ogn'altra testimonianza.

I colori ad olio assottigliati e diradati da tre secoli di aridità fatti trasparenti e screpolati in taluni punti, mostrano ora in varie parti di questa tavola la sottoposta doratura e scoprono pure il graffito de' contorni che quà e là appariscono incisi con una punta: or questo modo di segnare i contorni a graffito mostra ad un tempo con doppia

pruova il sistema talvolta usato da *Raffaello* di dipingere ad olio sopra tavole dorate, di che nessuno fa parola per quanto io sappia; ed il silenzio degli scrittori nasce forse dal perchè la doratura ed i contorni incisi non apparivano quando i colori non degradati dal tempo erano grassi e polposi, siccome oggi non fa ravvisarli la distanza in che sono i quadri situati. In quanto poi al procedimento del metodo è agevole comprendere che il graffito era necessario per distinguere i contorni dopo l'abbozzo de'colori, ed ancora perchè sarebbe stato impossibile disegnare con precisione sull'oro senza guastarne l'apparecchio, e bisognava farlo sulla superficie del gesso prima di coprirla col *bolo*, affinchè restasse pure dorata la incisione onde impedire che i colori ad olio incisi sulla doratura non restassero assorbiti ed opachi nel gesso scoverto dal *graffito*. Siffatta pratica oltre al vantaggio della scorrevolezza del pennello e della maggiore lucentezza de'colori, escludeva ogni pericolo derivante da cattivi apparecchi delle mestiche ad olio; quindi fu adottata come veggiamo dall'*Urbinate*, nel ritratto di papa *Leone X*, ed in altri quadri come nella tavola che le sta ap-

presso della sua celebre Sacra Famiglia: in essa traspare chiaramente il graffito del solaio operato a spina-pesce, i mattoni del quale appariscono incisi dove posa il piede della Vergine sporgente in fuori, poi ricoverti da un pentimento del pittore che allungò non poco il lembo della gonna che sta sul piede protraendolo sopra i mattoni, i cui segni ora evidentemente si scoprono al di sotto del panno rosso.

Mi sono alquanto dilungato in questi particolari poichè avvenendo che consimile esame potesse aver luogo nella tavola del *Leon X* che si conserva nell'Imp. R. quadreria del palazzo Pitti e che in essa nè in altri dipinti ad olio di *Andrea* non si rinvenisse l'indicato sistema de' contorni incisi sulla ingessatura, potrebbesi da questo solo trarre grave argomento per riconoscere nel *Leon X* del Real Museo l'originale di *Raffaello*; viemaggiormente considerando non essere verosimile che *Raffaello* abbia voluto trascurare l'usata sua diligenza dell'apparecchio dorato nell'occasione la più importante qual'era quella del ritratto del papa. La costruzione poi della tavola farnesiana è perfettamente simile all'altra della Sacra Famiglia; per la qualità

del legname e del lavoro di tre asse poste per lungo attraversate da due sbarre situate a eguale distanza sopra come sotto, e non giungenti di lato agl' estremi, smussate ed inchiodate nella stessa guisa, sicchè non esiti a dire esser fatte l'una e l'altra dallo stesso artefice legnajolo.

Il lettore avrà notato nel racconto del *Vasari* che dietro a questa tavola fu apposto un segno per distinguerla dal quadro originale, e ricorderà che il *Bottari* ci riferisce aver egli udito dal pittore *Gabbiani* che a suo tempo sussisteva tuttavia in Mantova la tradizione che quel segno fosse il nome di *Andrea* scritto non dietro, ma nella grossezza della tavola, in modo che rimaneva nascosto dalla cornice. Non mi tratterrò qui a far parola del pericolo che per un tal nome avrebbe corso *Ottaviano*, persuaso che il lettore non inclinerà ad ammettere che *Andrea* abbia voluto così autenticare un fatto che si voleva nascondere, e limitandomi a dire che quel nome più non esiste nella tavola del Real Museo, non mi gioverò di tal mancanza in sostegno della mia opinione, poichè quando anche avesse potuto esservi, era in facoltà de' possessori del dipinto di cancel-

larlo in Mantova come in Parma, ove il quadro passò, per togliere con esso la sfavorevole testimonianza divulgata dal *Vasari*. E rispetto poi all'origine della riportata tradizione, ognuno sa che appena divulgato un fatto, vero o falso che sia, passa di bocca in bocca narrato con circostanze diverse.

Ma in quanto alla sostanza della cosa non posso astenermi dal domandare, se, come narra messer *Giorgio*, il quadro originale *fu subito nascosto appena ultimata la copia*, vale a dire quando questa stava ancora sul cavalletto del pittore, e se i colori oleosi han dovuto necessariamente rimanere freschi per molti giorni, specialmente a cagione delle tante lacche che vi si veggono adoperate le quali sono di lor natura lentissime a disseccarsi, qual bisogno eravi, dico, di apporre un segno alla tavola per non cadere in equivoco fra la copia e l'originale? Sarebbe questo un ritrovato veramente puerile, se non appartenesse alla sfera di quelle iperboli accennate in principio.

E qui è mio debito dichiarare che lunge dal voler censurare l'insigne scrittore, altamente benemerito delle lettere, non meno che delle arti del disegno, delle quali fu egregio maestro, credo ve-

ramente che tale sia lo spirito da rinvenirsi in quella sua apologia della celebre copia.

In fatti tutti i di lui racconti su tal soggetto si restringono a dire *che la copia di* Andrea *somigliava sì perfettamente all' originale, che fu mestieri apporvi un segno per distinguerlo, e che* Giulio Romano *stesso ne restò ingannato.*

Or questo modo di esprimere tal perfetta somiglianza non differisce affatto da quello che fu precedentemente usato da altri per dare adeguata idea della vivezza dell' originale. La novelletta del cardinal datario che porge le bolle al ritratto di *Leon X* per farle firmare, e la consimile del celebre ritratto di *Carlo V* del *Tiziano* a cui il figlio dell'imperatore appressavasi per parlare di affari, furono poi generalmente ripetute senza considerare che i mentovati quadri appoggiati ad una tavola, o posti dietro di una portiera, o situati in qualunque altro modo che si voglia supporre, mancavano sempre nel campo del necessario spazio a produrre le spacciate illusioni. Così la istoriella di *Giulio Romano* ingannato da quella copia passò fino a noi senza esame. Ma ciò non rileva: lo storico di *Andrea del Sarto* aveva obbligo di encomiare le opere di lui, e

certo è che nol poteva meglio fare rispetto a quella portentosa copia che divulgando le immaginate cose intorno alla sua perfetta somiglianza col quadro dell'*Urbinate*. Nè vuolsi passare in silenzio che quando pubblicò la prima volta le vite de' pittori nell'anno 1550 le cose erano mutate: non eravi più allora la soggezione di *Clemente VII*, *Giulio Romano* era morto da quattro anni, più non viveva il duca *Federigo*, nè il *Sanzio* nè *Andrea del Sarto*, e rimaneva testimone del fatto egli solo che lo narrava. Quindi siffatta opportunità aprendo libero il campo alla sua fantasia lo eccitò forse a profittare della propizia occasione per abbellire con i riferiti ornamenti i pregi del dipinto che imprendeva a lodare. Così in ogni tempo non solo i poeti ed i romanzieri ma gli storici più gravi vestirono di brillanti immagini le opere lodevoli de' sommi uomini le quali poi conseguirono celebrità dal credito degli scrittori e dalla vaghezza de' loro concetti. E se in tal modo fu dato al biografo de' pittori di tramandare alla posterità i suoi racconti e di farli credere come veri celando le anomalie che essi contengono colla vivacità delle immagini e colla insinuante naturalezza del suo dire, parmi che egli sia maggiormente degno di lode.

Le osservazioni in contrario si abbiano pertanto come unicamente dirette a porre i fatti nel loro vero aspetto, spogliati della iperbole, vale a dire dirette a mostrare che la natura de' fatti in questione è sfigurata nella sposizione letterale che ne fece il *Vasari*, come ho procurato accennare nelle analoghe notizie storiche qui prodotte, e come spero dimostrare lucidamente colle ragioni dell'arte.

Mi rimane a compimento della parte storica a me nota, far conoscere le parole che si veggono dietro la tavola del Real Museo scritte con nero d'inchiostro nella forma e chiarezza delle lettere stesse ridotte ad un terzo della loro misura nella Tav. N. 32, insieme con un suggello impresso a picciolissimo rilievo sopra una pastiglia dura giallastra, il quale fu copiato nella misura medesima dell'originale.

Non sappiamo se questa autentica sia di Roma o di Firenze, ma la cifra numerica 215 appartiene certamente ad un catalogo di quadri o di oggetti del guardaroba ducale non di Mantova nè di Parma, come veggiamo dall'emblema del giglio fiorentino espresso nel suggello.

In ogni caso se il Quadro *Farnesiano* non fosse l'originale esser dovrebbe visibile nella tavola dell'I. R. Galleria la raschiatura dell'autentica vera la quale non poteva esser lasciata in testimonianza della falsificazione. Bisognerebbe quindi conoscere questo dato con precisione ancora perchè ove non fosse discernibile l'indicata cancellatura, ritenendo quanto sappiamo circa le date, cioè da *Vasari* che il quadro da lui detto originale trovavasi nell'anno 1550 nel guardaroba di casa Medici, e dal *Baldinucci* che nel 1681 esisteva nella tribuna della galleria, sarebbe possibile per avventura rinvenire ne' cataloghi contemporanei degl' indicati depositi opportuni schiarimenti, poichè come abbiamo osservato quel numero 215 non può esser riferibile che ad un catalogo di casa Medici (1).

(1) Diligentissime ricerche recentemente praticate in Roma accertano non esservi notizia in nessuno archivio, o camera notariale di quella Città intorno ai due nomi della riportata autentica, e solo una voce di tradizione vuole che Agostino Nerone fosse un notaro del tempo di Leon X i cui atti andassero poi dispersi con infinite altre scritture nel celebre sacco dei *Colonnesi*.

PARTE PITTORICA.

Prima d'innoltrarmi nell'analisi dell'arte è mestieri far parola del colorito de' due quadri derivante dalla pratica materiale usata dai rispettivi autori. Si dice che il *Leon X* del palazzo Pitti sia più oscuro di questo del R. Museo appunto come i dipinti di *Raffaello* sono più oscuri di quelli di *Andrea.*

Non v'ha dubbio che i dipinti ad olio di quell'epoca si vedono tutti più o meno degradati dai secoli a seconda de' colori e de' mestrui adoperati dai vari maestri, ed è pur vero che l'ala del tempo passando su di essi armonizzò i quadri del pittore fiorentino con quella specie di dorato che gli distingue, ed anneri e fece grige le ombre di quelli che appartengono all'ultima maniera dell'*Urbinate* per causa del nero da stampa del quale egli fece uso ne' suoi ultimi tempi, come ci avverte lo storico. Ma la esperienza generale e costante de' pittori

c' insegna che i quadri ad olio quando escono dal pennello sono più chiari, e che i loro colori hanno allora una vivezza che perdono nel disseccarsi pel naturale oscuramento dell' olio. Quindi se le tinte poste da *Andrea* nella sua copia erano cotanto simili a quelle dell' altro quadro da non conoscersi quale fosse l' originale, han dovuto poi subire il prosciugamento ossia l' alterazione in più scuro che l'altro dipinto operato sei anni prima aveva già conseguito.

E solo le parti ombrate del quadro di *Raffaello* han potuto in seguito maggiormente annerirsi per l' indicato uso del nero di fumo da stampa. In fatti nel *Leon X* del Real Museo si veggono le ombre notabilmente *cresciute* ed offuscate dal mescuglio di quel nero in modo somigliantissimo alle ombre della *Trasfigurazione*: ma le parti illuminate serbano i tuoni vivaci, e fanno comparire il quadro più chiaro di quello di Firenze, precisamente come deve essere per l' espresse ragioni del primitivo prosciugamento de' colori. A stabilire per tanto questo punto di controversia come bisogna, diremo che il quadro del Real Museo è più chiaro di quello di Firenze, non perchè essendo di mano di *Andrea*

così debba essere, ma sì bene perchè tutti gli originali sono più floridi delle copie loro.

Ed a riconoscere con evidenza che non tutte le tavole dell' *Urbinate* sono più fosche di quelle di *Andrea* uopo non è discostarsi dal ritratto di papa *Leone* nel R. Museo, poichè a fianco di esso sta il ritratto detto del cardinale *Passerini* (1), sicchè l' osservatore può giudicare a colpo d' occhio non solo dell' identità dello stesso pennello ma della somma freschezza di questo stupendo dipinto, di cui non vi ha quadro ad olio di *Andrea* nè di nessun altro antico maestro italiano o fiammingo che possa reggere al suo paragone per la conservazione e floridezza de' colori.

Ora vuolsi innanzi tutto che il lettore abbia adeguata idea della composizione del quadro affinchè le descrizioni delle sue parti acquistino evidenza, ed ancora perchè a ben comprendere quanto essa sia portentosa è mestieri considerarla. Vedrà il lettore nella Tav. num. XXXIII-a, fedelmente tratta dal quadro del R. Museo, che le teste de' personaggi

(1) Così chiamato ne' cataloghi degli oggetti Farnesiani esistenti nell' archivio del R. Museo.

equi-distanti fra loro son situate quasi a livello sul medesimo piano, in campo oscuro e chiuso, senza modo di prospettiva aerea, vale a dire in guisa che tal disposizione potrebbe essere condannata dalle leggi stabilite nelle scuole, e sembra essere negativa a tutto ciò che i pittori dicono *innanzi* e *indietro*. Eppure non v' ha quadro che abbia maggiore profondità di questo, tanto è vero che i grandi ingegni non procedono colle regole *accademiche*. Forse fu il pontefice che volle essere così situato come si pose in mezzo ai due cardinali; ma *Raffaello* seppe rinvenire nella sua mente un occulto prestigio, e concepì quell' allineamento del tavolino col braccio del papa e col braccio del cardinale *de Rossi* in modo che la concorrenza ad un sol punto di oggetti tanto disparati non fosse avvertita e producesse il più grande effetto pittorico. Infatti chiamato l' occhio dalla vivezza del colorito e dalla verità delle forme a percorrere su quella linea incominciando dal piano del tavolino sembra che gli oggetti sfuggano e si allontanino, sicchè in ultimo il braccio del cardinale par che s' interni nel fondo, ed al contrario se l' occhio retrocede ti pare che la estremità del tavolino venga in avanti ad

uscire fuori del quadro e non sai come ciò avvenga.

L' Arte che tutto fa nulla si scopre.

Siffatta illusione era qui viemaggiormente necessaria perocchè le linee dell' architettura del fondo lunge dal colpire lo sguardo, appena son discernibili pel tuono oscuro che l' artista ebbe bisogno di dare al campo. Quindi se a malgrado che manchi a questo dipinto l'ajuto del *piramidato* ed i *contrapposti* delle consuete composizioni le sue figure si distaccano con meraviglioso risalto ed il quadro sembra di molto ingrandito, dobbiamo dire che ciò deriva dalla occulta virtù della prospettiva lineare, quivi introdotta con l' indicato singolare artifizio, della quale cosa l' osservatore potrà convincersi se guardando nasconderà con una mano il descritto allineamento di oggetti (1).

(1) Il *Mengs* nella sua bella definizione della differenza che passa fra la *composizione* e la *disposizione* di un quadro attribuisce alla prima la espressione morale de' personaggi rappresentati, all' altra la situazione loro materiale nel campo del quadro: il lettore comprende bene che ho inteso far parola della *disposizione* la quale per altro, parmi, che non fuor di proposito sia pure generalmente detta *composizione*, poichè l' *aggiustamento* e coordinamento di vari oggetti fra loro è importantissimo e richiede finezza di gusto e profonda meditazione, non solo perchè da esso dipenda l' economia dello spazio, la distribuzione de' lumi e delle ombre, e perchè un quadro non può esser bello senza buona disposizione delle sue

Ritornando all'esame della originalità del quadro colle considerazioni dell'arte, non sarà inutile premettere alcuni avvertimenti dettati dal *Baldinucci* intorno alla possibilità di distinguere gli originali dalle copie. Egli dice fra le altre cose: *ogni grande maestro ha una* maniera *tutta propria, cioè una guisa o modo di fare, ond' è assai difficile il trovare un quadro che non dia alcun segno della maniera del suo autore, vale a dire di non so quale allontanamento dal vero e dal naturale che l'artefice vi pose a seconda della propria indole. E come in ciò i maestri si scostarono dal vero chi più chi meno con modo diverso, da tali divergenze si distinguono gli originali dalle copie e i differenti maestri. Vero è che alcuni pittori ebbero un singolare talento d' imitazione.*

Andrea del Sarto, *i* Caracci, *e* Guido Reni, *copiarono egregiamente opere di* Raffaello, *del* Tiziano, *e di* Correggio *ec.; ma nessuno copiando giunse a nascondere in tutto la propria* maniera, *essendo cosa impossibile che un*

figure, ma si ancora perchè mancherebbe alla parte spirituale di una scena pittorica il modo di esprimere i suoi concetti, ove non fossero prima ben collocati gli attori in quel punto di vista che può farli brillare.

artefice quantunque diligentissimo vada sempre sulle tracce di un altro, in quella guisa appunto che chi velocemente va dietro a colui che cammina sopra alla polvere potrà per qualche pezzo di via porre il piede nell' orme di lui, ma non già a lungo andare farlo sì bene, che le seconde vestigia non prendano altra forma da quelle che a proprio suo talento e senza legarsi ad imitazione stampò colui che fu il primo a correre.

Ora colla scorta di questi precetti e di talune facoltà dell' arte imitatrice dirò senza tema di errare essere cosa impossibile che una copia abbia la vivezza dell' originale, poichè se un valente pittore ritrae dal vero, guarda, sente, dipinge, e la sua mano quasi animata come la mente obbedisce al pensiero, e guida il pennello a sicuri tocchi con impasto di colori fusi al momento sul quadro non combinati prima sulla tavolozza, a differenza di chi copia da un dipinto in cui le figure sempre immobili danno campo all'artista che a suo bell'agio consideri ciò che deve fare, sicchè dalla riflessione e non dal genio nascono i tratti studiati e diligenti sì, ma non pronti e vivaci. Il *Vasari* stesso penetrato da queste verità e ben conoscendo che

spacciava cosa da non potersi credere narrando che *Andrea* ingannò *Giulio Romano*, volle forse prevenire la critica, facendo dire a *Giulio Romano* medesimo *che quel quadro era assai più da pregiarsi che se stato fosse di mano di* Raffaello, *essendo cosa soprannaturale che un uomo eccellente sì bene imiti la maniera di un altro.* Sentenza verissima, poichè l'animo di un artista quanto più si eleva meno si presta all'ufficio servile del copiare, e se vi è astretto s'infievolisce e non fa cose buone, o se tali le fa allora si allontana dai tratti del suo modello.

Ma poichè i due quadri del *Leon X* sono lodati egualmente, e quello di Firenze è del pari creduto originale da chi l'osserva, dobbiamo dire che *Andrea* mostrò col fatto non essere impossibile d'improntare ad una copia il carattere di originalità. E forse non s'inganna chi pensa che in ciò egli dovesse riuscire meglio di ogni altro per intrinseche ragioni, poichè copiando un dipinto dell'*Urbinate* imitava lo *stile* che in gran parte da lui medesimo derivava (*vedi in ultimo nota* A.). Ciò non di meno egli incorse in talune notabili differenze le quali se non tolgono al suo quadro la

sembianza di originalità, rivelano alla critica dell' osservatore che desso è una copia. In quanto poi alla esistenza delle accennate differenze non faccia meraviglia se finora passarono inosservate, poichè i due quadri furono sempre veduti separatamente ed a grande intervallo; che se venissero posti l'uno all'altro vicino (e sarebbe questo il più bel paragone in pittura che avesse mai visto il mondo) cesserebbe ogni dubbio intorno alle varietà esistenti fra loro.

Ebbi occasione, or sono parecchi anni, di osservare in qualche modo quanto l'indicato confronto sarebbe per riuscire decisivo, e dirò come.

Il console di Danimarca Sig. *Cristiano Heigelin* conservava nella sua nota collezione una copia *al lapis* in buona grandezza del *Leon X* di Firenze disegnata dal pittore toscano *Teodoro Matteini*, e sembrandomi essere somigliantissima al nostro quadro, richiesi ed ottenni dal proprietario di poterla considerare accanto a quello. Ma non è da dirsi quanto mal reggesse al confronto, e come cambiassero nel paragone talune cose di quel disegno che vedute isolatamente parevano in tutto Raffaellesche! Egli è da presumere certamente che in quanto alla

spiritualità dell'arte le pecche fossero del disegno più che del quadro da cui fu tratto, ma non sarebbe ragionevole attribuire al *Matteini* le diversità puramente materiali.

Il lodato Sig. *Quatremère* mi riconduce ora a consimile paragone. Egli dice: *il Sig.* Samuele Iesi *già da me encomiato ha ridotto questo quadro in un disegno con tanto amore e valenzia eseguito, che ha saputo conservare in esso tutto il carattere dell' originale, e presto ne darà l' intaglio che ancora si desidera degno di un' opera tanto mirabile.*

Or non ha guari mi fu dato vedere una bella pruova dell' intaglio annunziato dal Sig. *Quatremère*, la quale quantunque sia di lavoro non ultimato giustifica pienamente la celebrità del suo autore. Ma quell' intaglio non fa che confermare le differenze che sussistono fra i due quadri, poichè è impossibile che *Iesi* come il *Matteini* abbiano tradotto ciò che non vedevano nel loro originale. Tuttavolta correndomi l' obbligo di verificare con ogni diligenza le testimonianze che per me si producono, e volendo far conto di tali importanti differenze feci disegnare dall' abile artista Sig. *Michele*

Cortazzo le parti corrispondenti del quadro Fiorentino, le quali essendo precisamente consentanee a quelle del lodato intaglio e del mentovato disegno parmi essere autorizzato a renderle di pubblica ragione: ma per farlo non basta una semplice descrizione, ed è forza che il disegno supplisca al difetto delle parole, poichè quelle differenze non potrebbero essere indicate che dalle immagini loro. Divisai pertanto di aiutare il ragionamento con qualche visibile esempio, ed in ciò fui coadiuvato dall'egregio pittore Sig. *Francesco Oliva* il quale riportò tradotto nella grandezza conveniente al sesto della edizione il ritratto del cardinale *de Medici* del quadro esistente nel Real Museo con tale esattezza ed intelligenza che più non è dato potersi fare colla sola forza del chiaro-scuro senza il prestigio de' colori; e secondato poi dal bulino del valente incisore Sig. *Francesco Pisante* spero esser giunto a conseguire una specie di paragone ogni qual volta l'osservatore abbia modo e vaghezza di veder la Tav. Num. XXXIV posta a confronto del quadro che si conserva in Firenze. Nella mozzetta di seta risulterà visibile in tal confronto la differenza del modo con cui le pieghe di essa girano intorno al collo

del cardinale, differenza positiva da sembrare impossibile in una copia, e da non potersi attribuire alla maniera libera di dipingere che per angustia di tempo adottò *Andrea* come accennai, poichè quelle pieghe sono egualmente belle ne' due quadri, e sembra che del pari sieno state tratte originalmente e senza fretta dal vero. Qui lo spirito d'investigazione tanto irrequieto quando non giunge a dileguare le contradizioni de' fatti che vorrebbe spiegare, mi tormentò lunga pezza prima di rinvenire soddisfacenti dilucidazioni quali mi sembra che siano quelle che ora sottometto al giudizio del lettore.

Andrea del Sarto peritissimo com'era dell' arte sua ben sapeva che nella strettezza del tempo assegnato al suo lavoro era impossibile condur l'opera a perfezione: delineati per tanto che ebbe i contorni e poste le masse de' colori locali, cose per lui di poco momento, si diede a dipingere con ogni possibile accuratezza le carnagioni e specialmente i volti ne' quali più che in ogni altra cosa consiste la somiglianza de' ritratti, ed i quali non poteva vedere che nell'originale del *Sanzio:* cedendo poi alla urgenza della spedizione del quadro, premurata non v'ha dubbio da *Otta-*

viano, si riserbò a finire i panni e gli altri accessori dopo che seccati gli abbozzi gli fosse stato permesso di farlo. Restavano quindi al pittore due modi di ultimare la sua copia. Quello cioè di finirla a memoria o di aiutarsi con altri modelli, il che sembra essere più verosimile; poichè in quelle parti svariate è appunto dove più spicca lo spirito di originalità, ed il velluto nella cappa del papa ed il domasco come la mozzetta del cardinale *Giulio* si veggono trattate colla vivezza delle cose vedute e ritratte dal vero. E ben poteva *Andrea* giovarsi delle mozzette e delle vesti cardinalizie e papali che mancar non potevano nel guardaroba di casa Medici, ponendole a modello sopra i *fantocci* in conformità degli abbozzi nella guisa medesima che oggidì pure è usata dai pittori, i quali sogliono dipingere gli accessori de' ritratti nelle proprie officine per non incomodare lungamente i personaggi a servire da modello. Quindi è agevole comprendere in tal modo come le indicate pieghe riuscirono differenti e tali quali erano nella mozzetta da lui aggiustata sul *fantoccio*.

Non sembra esser questa una semplice congettura, poichè non si potrebbe in altra guisa spie-

gare il *finito* che si ammira nel quadro fiorentino, ed il metodo in esso tenuto delle velature le quali, come sappiamo da tutti i pittori ad olio, non si possono praticare che dopo essersi perfettamente seccate le preparazioni, ciò che non era affatto conciliabile colla fretta d'inviare il quadro a Mantova: e quello che più importa si è, che non vi sarebbe altro modo di spiegare le contestate differenze le quali non avrebbero potuto esistere se stato fosse presente a solo modello l'originale quando *Andrea* finiva la sua copia; poichè, ripeto, non è da potersi credere che *Andrea* dipingendo con tanta finitezza quelle parti, e intento com'era a contraffarle, le facesse svariate se guardato avesse nell'originale di *Raffaello*.

Ora è da notarsi la diversità che passa fra le indicate differenze e quelle che si rilevano negli oggetti che non potevano essere veduti dal vero e che il pittore fu astretto ad ultimare di memoria. Nell'asta che regge la spalliera della sedia del papa, a modo di esempio, il gallone d'oro che l'adorna nel quadro del Real Museo si volge al basso ed è inchiodato in modo che mostra essere così stato veduto dal vero; e nella simile asta del dipinto

fiorentino lo stesso gallone è appuntato si dai chiodi medesimi ma senza quelle specialità originali che l'occhio esperto ravvisa nell'altro: inoltre tale ornamento, siccome le frange d'oro del cuscino, manca del brio che nel quadro *Farnesiano* riceve dai vivi tocchi di lume nel modo descrittoci dal *Vasari*; ed ognuno comprende che questi tocchi brillanti han potuto essere obbliati da *Andrea* non avendo presente altro modello, ma che non potevano essere aggiunti a capriccio da lui nella sua copia se avesse avuto presente l'originale. L'architettura della camera poi mostra chiaramente lo stento delle linee prospettiche non concorrenti ad un sol punto, ed incertezza nell'ombreggiatura delle cornici in modo disdicevole alla maestria che ebbe il *Sanzio* dell'ottica pittorica.

Questo luogo somministra vari argomenti notabili e potrebbe per se solo risolvere il giudizio nell'esame dell'originalità; poichè nel quadro del Real Museo, veduto a *contro-lume*, compariscono visibilissime e nette le linee *graffite* perfettamente segnate con franchezza e con grazia dall'*Urbinate*; ognuno che guardi quelle linee incise con tanta sicurezza ed intelligenza vede che furono poi colo-

rate con imperizia da altra mano, di tal che ove non fosse storicamente noto che *Raffaello* facevasi aiutare da' suoi discepoli, e che fu aiutato in questa tavola, vedrebbesi a colpo d'occhio che un valente artista disegnò, ed un pittore inesperto di prospettiva colorì quell'architettura. Or sapendosi che *Andrea del Sarto* non poteva essere da altri aiutato nella copia che facea clandestinamente, come potremo credere che egli delineasse con tanta perfezione quella prospettiva e sì malamente la dipingesse fino a deviare di mezzo pollice nelle *concorrenti*? Egli la disegnò come la vide nell' originale in cui allora le linee del *graffito* erano coverte dal corpo de' colori grassi non ancora disseccati e diradati dal tempo come più sopra accennai; ed affinchè il lettore possa giudicare per se stesso della differenza che passa fra il disegno ed il colorito nell'architettura del quadro del Real Museo, delineai nella Tav. N. XXXIII-b il *graffito*, se non che mi fu impossibile per la picciolezza della misura tradurre colla stessa purità le linee incise dalla mano di *Raffaello*. Ma se verrà paragonato questo contorno a quello della Tav. N. XXXIII-a comparirà evidente l'aggiustatezza dell' uno e la de-

formità dell'altro specialmente ne' profili delle membrature projettate e nelle sottocornici e collarini de' pilastri (1).

Dalla esposta osservazione resulta ancora che nell'architettura non fu *Giulio Romano* che aiutò il maestro, poichè architetto eccellente, e prospettico sommo com' egli era avrebbe perfettamente consentito col colore alle linee del *graffito*: *Giulio* dipinse nel quadro del *Leon X*, ma in altre parti, e gl' intelligenti riconoscono il suo pennello nell' asta dorata della sedia, nel campanello di argento, e nelle frange, e additano il medesimo fare nella sua famosa tavola detta della Madonna della gatta collocata nella stessa sala: in essa il pavimento di marmo, la panierina con gli utensili del lavoro, la culla ed i suoi vaghi ornamenti son delineati con tale intelligenza prospettica e colorati con tanta maestria e finezza di tocco, che niun altro discepolo dell' *Urbinate* tranne *Giovanni*

(1) Feci adattare alla cornice del quadro un telarino reticclato con filo bianco incerato per guida fedele de' disegnatori, dividendo in sedici parti eguali la larghezza della tavola, e l' altezza ne' corrispondenti quadrati, come si vede qui accennato a comodità di chi avesse modo di riscontrare la coincidenza o differenza de' contorni nel quadro fiorentino.

da Udine avrebbe potuto eseguire gli enunciati accessori. Al contrario le maniche delle cotte di ambo i cardinali aggiungono pruova in senso inverso alla originalità del quadro del R. Museo; poichè l'esperto conoscitore ravvisa in esse un non so che di grigio ne' tuoni e di meschino nelle pieghe ed un *fare* che non può essere attribuito ad *Andrea* che fu sempre nobile largo e leggiero nelle pieghe delle vesti.

Rimane a farsi parola delle carnagioni e specialmente de' volti ne' quali consistono le maggiori difficoltà delle copie per le anzidette ragioni, ma le parole non giungono come accennai ad esprimere la differenza de' tratti nascenti dalla configurazione delle ossa, dalle pieghe o rilievi che la pinguedine o la secchezza o il movimento de' muscoli danno alla pelle a seconda de' rispettivi caratteri delle teste: quindi ritorneremo allo intaglio del ritratto del cardinal *Giulio* per avere una qualche idea dell' incomparabile vivezza dell' originale specialmente nell' energia della bocca e nell' espressione degli occhi. I leggieri peli de' mustacchi e della sua barba, il graduale abbassamento del

lume nella faccia dalla fronte fino al mento serbante l'unità dalla massa chiara, e le minute inflessioni che in questa testa si veggono non furono indicate finora in nessuna delle tante copie del quadro fiorentino. Il lettore comprende bene che senza la scorta dell'originale il disegnatore non avrebbe potuto ideare non che rappresentare sì vive espressioni, e nella supposizione che il quadro del R. Museo sia la copia, comprende benissimo che *Andrea del Sarto* non avrebbe potuto e potendo non avrebbe voluto inventare ciò che non vedeva nel dipinto che impreso aveva a contraffare.

Finirò di accennare le particolarità di questo stupendo quadro indicando alcuni capelli bianchi che si veggono nella testa del cardinale *de Rossi* al di sopra dell'orecchio non già ciocche di capelli che incominciano a divenir grigi, ma isolati, bianchi e pochissimi, da' quali prenderò occasione di notare in quanto a finezza di pennello e opportunità di *tocco* (1)

(1) Esiste nella Quadreria del Principe di Ottaiano, fra gli altri ritratti della casa Medici, una bella copia del *Leon X* dipinta sopra tela nella grandezza dell' originale, riportata ne' cataloghi del duca di Miranda come opera di *Carlo Dolce*. Il gentilissimo proprietario aderì cortesemente alla mia preghiera di farla traspor-

*

che al *Sanzio* fu concesso più che ad ogni altro dare a' suoi dipinti finitissime particolarità al pari de' più diligenti maestri fiamminghi sì ne'lumi, che nelle ombre, senza disturbare le masse de'chiari e degli oscuri, in guisa che veduti da vicino sembrano veri, e da lunge invece di sminuire d'effetto come avviene alle opere di finissimo pennello acquistano forza maggiore e rilievo: questa sola particolarità splendentissima nel nostro quadro bastar dovrebbe a mostrare l'opera della mano e del genio di quell' avventuroso che unico fu a dare esempi di somma finitezza congiunta a portentosa illusione. Ma a malgrado di tanta evidenza tale è la forza della prevenzione che gl' ingegni più esperti ne restarono affascinati. Il cav. *Vi-*

tare al R. Museo, ove invitai ad osservarla meco nel paragone l' egregio Professore della scuola di pittura sig. *Camillo Guerra*, il quala vi riconobbe il fare *pretto* di altro quadro grande del *Dolce* da lui veduto in Roma. Il pregio di questa copia non è smentito dal confronto, sebbene rimanga indietro alla debita distanza dall'originale. Essa è notabilmente cresciuta nelle ombre ed ha il campo in tutto nero, ma i suoi panni rossi son conservati più vividi di quelli del dipinto Farnesiano ed in quanto alle parti pare che sia tratta da questo e non dal quadro fiorentino, poichè non ha le differenze che le copie di quello dimostrano, e sopratutto ha meglio sviluppate le inflessioni delle carnosità, e nella testa del cardinale *Giulio* vi si scorgono, come nella tavola del R. Museo, i leggeri peli de' mustacchi e della barba nascente.

car pittore francese, forse il maggiore conoscitore che siavi stato del *fare* de' diversi maestri, il quale fu uno de' commissarj preposti a scegliere i capolavori che la forza toglieva all' Italia, disse a' suoi allievi in presenza del nostro quadro (1). *Io sapeva di mandare a Parigi il* Leon X *di* Raffaello *perchè* Giorgio Vasari *vide dipingere questo che qui veggiamo, ma se avessi potuto farlo questo avrei scelto perchè è più bello.* E l'esimio artista uno de' principi della pittura moderna, il commendator *Benvenuti*, destinato poi a riprendere quella tavola insieme con altri capolavori stati tolti alla Toscana, recatosi a Napoli or sono due anni per suo diporto ed ammirando il quadro del Real Museo diceva ad alcuni artisti distinti che lo accompagnavano. *Il* Leon X *che si conserva in Firenze è non v' ha dubbio l' originale di* Raffaello, *come ne assicura il* Vasari, *ma se io dovessi scegliere per lo studio de' pittori preferirei questo.* E molto prima il *Bellori* dicendo presso a poco lo stesso così si espresse.

(1) Egli fu direttore della R. Accademia delle Belle Arti in Napoli ne' primi anni del decennio.

Questo quadro con tutti gli altri che appartenevano al duca di Parma fu trasportato a Napoli dove con particolare industria lo vidi tre anni fa, e tornai a rivederlo due volte: sicchè posso asserire che questa è una delle più stupende pitture che io abbia veduto e par fatta da sei mesi addietro e non più. Io ho fresco alla memoria l'originale di Raffaello *che rividi non sono molti anni e dico che occultando i nomi degli autori, molti anco intendenti prenderebbero, se fosse data loro la scelta, piuttosto la copia che l'originale il quale di presente è alquanto annegrito sì ne' panni che nelle carni e la copia oltre alla freschezza è più pastosa e morbida nelle carni e ne' panni. Anche il* Richardson *scrisse che vi è chi pretende dar la mano dritta alla copia ma per giudicarne bene converrebbe veder l'uno accanto all'altro. Egli non per tanto stima più l'originale, pur tuttavia dubita di essere ingannato dalla prevenzione a favore del nome di* Raffaello.

I più valenti artisti e conoscitori nel giudicare così della originalità fra i due quadri si attennero adunque non meno che gl' inesperti al racconto del

Vasari dimenticando *che in siffatti giudizj bisogna chiamare a consiglio gli occhi, e non le orecchie*: ma se questo precetto veramente magistrale fu obbliato nel caso presente, fino da colui che lo dettò, non mancano alla tavola del *Leon X* del Real Museo altre testimonianze della sua originalità, le quali son maggiori di ogni prevenzione contraria, intendo dire de'*pentimenti* che in essa si scorgono: poichè ognuno sarà persuaso che un valentissimo artista qual era *Andrea del Sarto*, copiando un dipinto perfezionato, non poteva incorrere in pentimenti i quali erano possibili e sono visibilissimi nel dipinto originale. In esso si ravvisa che sulla mozzetta del cardinal *Giulio* fu inoltrato il colore del campo per ristringere la spalla scorgendosi al di sotto il rosso della stoffa. Così sotto al mento del papa è visibile il primo colore coverto dal pentimento con restrizione pari alla grossezza di uno scudo, e per tacere della manica del camice che dove posa sul tavolino fu alquanto diminuita, accennerò che nel suo pollice della mano destra si veggono tre *pentimenti*, e che le dita dell'altra mano furono alcun poco slungate nell'estremità. La testa del cardinal *de Rossi* mo-

stra visibilissimo l'abbassamento del cranio quasi di un mezzo pollice e le sue mani si veggono ingrandite oltre i primitivi contorni: ma i pentimenti più notabili sono quelli che si scoprono nel libro aperto il quale in origine era men grande e fu slungato perchè meglio vi posasse su la mano del pontefice senza poi correggere l'andamento de' versi e le miniature delle pagine; ed una delle fettucce destinate a segnare le carte la quale prima scendeva in linea uniforme al contorno del campanello fu variata per togliere quel paralellismo e deviata con serpeggiamento che la termina in altra parte lontana dal campanello: ed in questo *pentimento* son restati scoverti due piccioli anelletti d'oro de' quali non si comprende ora la ragione nè l'uso.

Riepilogando: abbiamo osservato che i maestri e le ragioni dell'arte ci dicono non esser concesso ad un pittore imitare sì bene un quadro di altra mano da non potersi distinguere l'originale dalla copia: ora aggiungerò che trattandosi di ritratti non è dato nemmeno all'artista medesimo che abbia dipinto un volto dal vivo di copiare la pro-

pria opera colla stessa forza di espressione, e questa cosa è asserita ed è provata per esperienza dai pittori i più valenti i quali non senza pena veggono non poter giunger mai a riportare ne' loro grandi quadri la vivezza delle teste che ritrassero dai personaggi tenuti a modello. Abbiamo pure veduto col fatto le differenze esistenti fra le due tavole; e che il dipinto del Real Museo sia l'originale, e la copia di *Andrea* quello dell' Imperiale e Real Palazzo Pitti resulta storicamente dalle anomalie del racconto del *Vasari*, e fra le altre molte cose dal non potersi ammettere che *Ottaviano de' Medici*, uomo probo e prudente abbia osato falsificare un oggetto e disobbedire ad un preciso comando del severo papa, viemaggiormente nel tempo in cui la cortesia del dono di quel quadro dar poteva alla *lega* Medicea il potente aiuto del duca *Federigo*. Finalmente abbiamo veduto che la originalità del quadro Farnesiano risplende lucidamente nelle *particolarità* delle quali manca quello del Palazzo Pitti poichè, ripeto, i *dettagli* possono essere obbliati, ma non aggiunti da un pittore che copia, e sovrattutto è autenticata dalle mutazioni che si veggono nel quadro del Real Museo.

Nel rendere di pubblica ragione queste osservazioni dichiaro che esse, comunque sembrar mi possano valutabili, non raggiungono di gran lunga nell' animo mio l' importanza del soggetto, e le difficoltà di una questione restata indecisa si, ma che da tre secoli piega a favore dell'opinione contraria: e se non mi astengo dal pubblicarle è perchè mi stringe l' obbligo d'inserire la descrizione di quel classico dipinto ormai troppo ritardata nella edizione del Real Museo. E poichè debbo farlo e non posso sottrarmi ad un altro dovere il quale è comune ad ognuno che scrive, di dire cioè quello che si sente con persuasione di coscienza, spero almeno non andare incontro al biasimo de' miei concittadini sembrandomi che si mostrerebbero avversi alla gloria delle arti patrie coloro che nati sull' Arno anteponessero all'opera di un pittore fiorentino portentosa tanto che meritò essere qualificata come sovrumana, quella dell' *Urbinate* di cui la Imp. e R. Galleria già vanta altro capo lavoro certissimo e non meno famigerato (1).

Quindi persuaso che in ciò il guadagno sia molto maggiore della perdita, mi stimerò doppia-

(1) La Madonna della Seggiola.

mente avventuroso se questi miei pochi cenni stimoleranno qualcuno de' chiari ingegni napoletani a provare in dimostrazioni meglio ordinate che il *Leon X* ammirato nel Real Museo è di mano di *Raffaello.*

Antonio Niccolini.

Nota A. *indicata alla pag. 30.*

(A) Lo sviluppo maggiore dell'ingegno è operato ne' pittori quando cercano con ardore di progredire nell'arte e di nutrirsi di buoni esempi nell'età loro giovanile. *Raffaello* si recò a Firenze la prima volta nell'anno 1503, il ventesimo della età sua per studiare le opere de' famigerati pittori dimoranti in quella città. *Andrea del Sarto* contava allora 25 anni — *Michelangelo Bonarroti* 29 — *Fra Bartolomeo* 34 -- e *Leonardo da Vinci* 51 — i quali maestri erano quelli che potevano influire nel suo mutamento di stile. È noto che si giovò delle opere e de'consigli del *Frate*; ma solo *Andrea* quantunque fosse il più giovane aveva dato esempi del *fare*, che ha gli elementi di quello dell'*Urbinate*; ed è fuor di dubbio che il *Sanzio* da *Andrea del Sarto*, e non questi da quello ebbe il tipo di quel bellissimo *stile* purgato e vivace che fu poi comune ad ambo i maestri, poichè quando il pittor fiorentino scovrì i suoi affreschi del chiostro dell'Annunziata, non aveva veduta nessuna opera di *Raffaello*: al contrario egli quando lasciò il *Pinturicchio* a Siena e giunse in Firenze, *Andrea* aveva già formato il suo stile, come ho detto, ben anche nella pratica dell'*affresco*, ed era celebrato come eccellente pittore. Vero è che la fama tacendo di lui suona diversamente, e narra che da *Michelangelo* o da *Leonardo*, e specialmente da' celebri cartoni della guerra di Pisa egli attinse il *fare* che poco appresso lo immortalò nelle camere Vaticane. Ma la rinomanza e l'età maggiore de' due precedenti accreditò per avventura tale opinione; poichè è cosa dubbia se giungesse a vedere gl' indicati cartoni; ed è certo che a quell'epoca il *Bonarroti* aveva poco dipinto, e soltanto ad olio. Per altro è da credersi che l'ape perugina libasse l'opere loro come succhiò l'espressione del *Masaccio* e le bellezze delle stupende porte del *Ghiberti*, anzi la Madonna detta la *bella giardiniera* olezza indubitatamente de' fiori di *Leonardo*, ma è pur vero che nelle prime camere Vaticane l'attento osservatore rinviene non la *maniera* di lui, nè del *Bonarroti*, nè di altri, tranne un sentore di quella del *Frate*, bensì vi scopre oltre al latte del *Perugino* di cui non erasi allora del tutto divezzato, gli elementi del *fare* che ha

dato il vanto alle opere di *Andrea* di trarre in errore i più esperti conoscitori dell' arte; fra i quali, *Mengs* attribuì a *Raffaello* la S. Agnese del Duomo di Pisa, ed altri opinarono lo stesso del S. Pietro, della S. Caterina, e del S. Giovanni predicante; e ove men certo fosse l'autore del Cristo presso al Sepolcro, quadro insigne della Galleria *Pitti* in cui la composizione, il disegno, l' espressione, il colore, ed il chiaro-scuro son del pari ammirabili, chi esiterebbe a collocarlo tra le opere più belle del *Sanzio*? Viceversa, la Sacra Famiglia della stessa pinacoteca attribuita ora all' *Urbinate* fu generalmente creduta di mano di *Andrea*.

In tempo posteriore i biografi dissero con somigliante abbaglio che *Raffaello* passò alla sua grande *maniera* dopo aver veduta la Cappella Sistina: il quale errore ripetuto da tutti senza esame è ora generalmente creduto: ed è fuor di dubbio che le Sibille ed il Profeta del tempio della Pace e di S. Agostino, opere posteriori alla Sistina, mostrano evidentemente e quasi direi con ostentazione il *Michelangiolesco*, sicchè sembrano giustificare in qualche modo il divulgato errore; ma osservando le ultime opere del *Sanzio* chi non vede che stimolato dalle strepitose acclamazioni, suscitate da' meravigliosi dipinti di quella Cappella, volle egli nel Profeta e nelle Sibille non cambiare il suo *stile*, ma far vedere che se avesse voluto avrebbe potuto fare in quel modo? — Infatti la Galatea della Farnesina, il S. Pietro in carcere e la Trasfigurazione nulla contengono di *Michelangiolesco*. Queste opere eccellenti non appartengono più a nessuna maniera, poichè per *maniera* dobbiamo intendere quella deviazione che i pittori ebbero nel ritrarre il bello della natura a seconda del proprio intendimento, dalla quale deviazione appunto si distinguono i differenti maestri. Che se ognuno avesse espresso il bello tale quale lo mostra natura ne' veri oggetti, *Michelangelo*, *Tiziano*, il *Correggio* avrebbero dipinto nel modo medesimo, ma essi si scostarono dalla verità in quella parte che appunto forma la loro respettiva *maniera*. Intendo dire con ciò che la così detta *ultima maniera* di *Raffaello* consiste nell'aver egli ritenuto il bello de'grandi artisti veduti in Firenze spogliato di ogni *maniera*, e dirò pure liberandosi del compasso che sembra dominare nelle sue precedenti opere. Dalle quali cose sia lecito dedurre che egli mirò per avventura a quel punto di perfezione fin da quando si accorse che *Andrea del Sarto* erasi già incamminato verso lo scopo medesimo. Ed a questo proposito dissi che copiando egli il *Leon X* del *Sanzio* imitava le perfezioni delle quali aveva gli elementi in se stesso; poichè i suoi dipinti nulla annunziano della *maniera* di *Leonardo*, del *Bonarroti*, del *Frate*; e forse per questo fu appellato *Andrea senza errori*, poichè le *maniere* da errori pro-

vengono, e semenze sono di errori. Ma quale si fosse il precoce ingegno di lui, che tutto ebbe fuor che le grandi occasioni per volare sovra ogni altro, ben lo vedeva *Michelangelo*, e lo accennò con un motto quando disse a *Raffaello* — *Se fosse in Roma quell' omicciuolo ci farebbe sudare le tempia.*

P, Leon, X

mã di Rafaelo d'Vrbino,

Gio, batta stolcizo,

A.N. Agostino nerone

Tito Pandolfini del. et sculp. A. [illegible]

Franc. Pisani del et sculp

Franc. Olivo del. *N.° decco* *Franc. Livanti sculp.*

Tito Pandolfini del et sculp. *N. dirax.*